



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2020

Aspects du vitrail d'après l'Abbé Suger et Henri Matisse

von Orelli, Barbara

Abstract: De prime abord, cela peut sembler étrange de comparer les vues et les idées de deux personnalités dont les vies sont séparées par presque 1000 ans : d'un côté l'Abbé Suger (1081–1151), de l'autre Henri Matisse (1869–1854). Ce n'est pas seulement un immense intervalle qui les sépare, mais également leurs fonction et position dans la société. Suger, éduqué dès l'âge de dix ans à l'Abbaye Saint-Denis, avait comme compagnon de classe Louis Capet, couronné roi de France en 1108. Suger devint secrétaire de l'abbé Adam de Saint-Denis et par la suite également conseiller du roi. En 1122, élu abbé de Saint-Denis, Suger n'était pas seulement la personnalité avec le plus grand pouvoir ecclésiastique en France, mais bien plus celui qui avait, après le roi lui-même, la plus grande influence politique dans le royaume. L'agrandissement de l'église de Saint-Denis lui valut la réputation, non pas d'avoir inventé le style gothique, mais de l'avoir systématisé ainsi que d'avoir fait usage du vitrail d'une façon jusqu'alors inconnue par son effet resplendissant et novateur. Henri Matisse était, en son temps et pour sa génération, une personnalité phare, qui comptait, avec Pablo Picasso, parmi les plus grands artistes. Si l'on en juge d'après sa carrière artistique, il n'était pas évident qu'il se consacra vers la fin de sa vie au vitrail. Mais lors de la création de la chapelle de Notre-Dame-du-Rosaire (1947/1952) à Vence, ce fut pourtant ce médium artistique qui déclencha tout un processus qui mena à la conception et à la construction de cet édifice. En tant que néophyte en la matière, il dut se battre contre les matériaux ingrats, jusqu'à ce qu'il réussisse à leur imposer sa volonté et sa vision artistique.

DOI: <https://doi.org/10.24445/conexus.2020.03.012>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-203745>

Journal Article

Published Version



The following work is licensed under a Creative Commons: Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) License.

Originally published at:

von Orelli, Barbara (2020). Aspects du vitrail d'après l'Abbé Suger et Henri Matisse. *conexus*, 3:173-211.

DOI: <https://doi.org/10.24445/conexus.2020.03.012>

Barbara von Orelli-Messerli

Aspects du vitrail d'après l'Abbé Suger et Henri Matisse

Introduction

De prime abord, cela peut paraître étrange de juxtaposer les vues et les idées de deux personnalités dont les vies sont séparées par presque 1000 ans : d'un côté Suger (1081–1151), abbé de Saint-Denis et de l'autre Henri Matisse (1869–1954), un des artistes les plus réputés de son temps. Ce n'est pas seulement un immense intervalle qui les sépare, mais également leurs fonctions et leur position dans la société. Suger, éduqué dès l'âge de dix ans à l'Abbaye Saint-Denis, avait comme compagnon de classe Louis Capet, couronné roi de France en 1108. Suger devint secrétaire de l'abbé Adam de Saint-Denis et par la suite également conseiller du roi. En 1122, élu abbé de la même institution, Suger n'était pas seulement la personnalité détenant le plus haut pouvoir ecclésiastique en France, mais bien plus celui qui avait, après le roi lui-même, la plus grande influence politique dans le royaume. L'agrandissement de l'église de Saint-Denis lui valut la réputation, non pas d'avoir inventé le style gothique, mais de l'avoir systématisé ainsi que d'avoir fait usage du vitrail d'une façon jusqu'alors inconnue par son effet resplendissant et novateur.¹

¹ En ce qui concerne la vie de Suger, voir Erwin Panofsky : Introduction, in : Abbot Suger on the Abbey church of St.-Denis and its art treasures, edited, translated and annotated by E. Panofsky (1946, 1948), ed. Gerda

Matisse était, à son époque et pour sa génération, une personnalité phare, qui comptait, avec Picasso, parmi les plus grands artistes. Si l'on en juge d'après sa carrière artistique, il n'était pas évident qu'il se consacrerait vers la fin de sa vie au vitrail. Mais lors de la création de la chapelle de Notre-Dame-du-Rosaire à Vence (1947/1952), ce fut pourtant ce médium artistique qui déclencha tout un processus menant à la conception et à la construction de cet édifice. En tant que néophyte en la matière, il dut se battre contre des matériaux ingrats, jusqu'à ce qu'il réussisse à leur imposer sa volonté et sa vision artistique.²

Si nous avons le courage – on pourrait même dire la hardiesse – de proposer une telle juxtaposition de la conception et de la vision du vitrail de Suger et de Matisse, nous pouvons le justifier par le fait que l'histoire de l'art et l'étude des œuvres d'art demandent continûment des approches inexplorées.³ Pourtant, il nous semble prudent de ne pas parler de comparaison, mais de juxtaposition. Tandis que la comparaison demande un jugement – explicite ou implicite –, la juxtaposition permet de découvrir des parallèles sans pour autant inciter à une comparaison ou à un arbitrage.

Du point de vue méthodologique, nous ne manquerons pas d'inclure dans notre étude des éléments d'ordre biographique,

Panofsky-Soergel, Princeton NJ ²1979 ; Françoise Gasparri : Suger de Saint-Denis. Abbé, soldat, homme d'État au XII^e siècle, Paris 2015.

² Pour la création de la chapelle de Vence, voir Henri Matisse : *Écrits et propos sur l'art*, Paris 1972, 261–274 ; id. : *Chapelle du Rosaire des dominicaines de Vence*, Paris 1951 ; Henri Matisse, Marie-Alain Couturier, Louis-Bertrand Rayssiguier : *La chapelle de Vence. Journal d'une création. Textes établis et présentés par Marcel Billot*, Paris 1993 ; Marie-Thérèse Pulvenis de Séligny : *Matisse, Vence, La chapelle du Rosaire*, Paris 2013 ; Sœur Jacques-Marie : *Henri Matisse. La chapelle de Vence*, Paris 2014 ; Éric de Chasse : *Chapelle Vence*, in : Claudine Grammont (éd.) : *Tout Matisse*, Paris 2018, 162–168.

³ En ce qui concerne la comparaison transhistorique et transculturelle, telle que pratiquée par Lévy-Strauss et réfutée par Bourdieu, voir Bettina Gockel : *Die Pathologisierung des Künstlers. Künstlerlegenden der Moderne*, Berlin 2010, 8.

aussi bien pour Suger, en tant que commanditaire des vitraux à Saint-Denis, que pour Matisse, artiste et créateur des maquettes des vitraux de la chapelle de Notre-Dame-du-Rosaire à Vence. En histoire de l'art, ce regard scientifique incluant des aspects biographiques peut paraître suranné mais nous semble pourtant, dans ce contexte précis, une nécessité.⁴

Nous proposons en outre, toujours du point de vue méthodologique, un *close reading*, donc une lecture approfondie des sources. Pour Suger, il s'agira de ses écrits *De consecratione* et *De administratione*⁵ que nous analyserons. Dans le cas de Matisse, des procès-verbaux et des notes de journaux intimes établis par des tiers viendront s'ajouter à ses écrits. Un autre point qui nous tient à cœur et qui concerne surtout Matisse, est d'éviter une pathologisation de l'artiste comme cela a été fait, par exemple, pour Vincent van Gogh et Ernst Ludwig Kirchner.⁶

Matisse était bien conscient de ses maladies, mais refusait d'une façon catégorique d'y voir une quelconque influence sur son œuvre. Cette attitude a son importance lors de la création de la chapelle de Notre-Dame-du-Rosaire à Vence. Nos références aux maladies de l'artiste se limiteront à un renvoi à la littérature spécialisée. Cependant, il nous sera impossible de ne pas évoquer les conséquences de la restriction de mobilité que ces affections imposaient à Matisse, sans pour autant en déduire une pathologie.

Ce qui nous encourage à présenter cette recherche sur les aspects du vitrail d'après Suger et Matisse, c'est de faire surgir le dynamisme de deux conceptions de l'art, tant dans la perspective du commanditaire, que dans celle du créateur. En juxtaposant les idées de Suger et de Matisse sur l'art en général et le vitrail en particulier, on constate que certaines relèvent de l'ordre du réel –

⁴ Ibid., 3.

⁵ Suger : Œuvres, texte établi, traduit et commenté par Françoise Gasparri, I : Écrit sur la consécration de Saint-Denis ; L'œuvre administrative ; Histoire de Louis VII, Paris 1996.

⁶ B. Gockel : Die Pathologisierung des Künstlers.

matériel et physique – et d'autres de l'ordre du spirituel. En ce qui concerne l'ordre du réel, nous trouvons chez Suger et Matisse le souci de créer l'unité parfaite d'un espace sacré, que ce soit l'église de l'abbaye de Saint-Denis ou la chapelle de Vence.

Une autre idée décelable, d'ordre physique, est celle de la lumière qui se pose sur les objets, dévoilant leur valeur et leur beauté, ce qui est attesté chez Suger comme chez Matisse.⁷ Il en découle des concepts d'ordre spirituel, présents chez Suger et récurrents chez Matisse : par exemple, que le fait de demeurer dans un espace sacré et contempler un objet – voire un vitrail – puisse soulager l'âme,⁸ sans compter que tout art est sacré. C'est une notion que l'on trouve à plusieurs reprises dans les textes et comptes rendus de Matisse, mais qui n'est par contre pas exprimée par Suger. Une troisième idée du même ordre est celle que la contemplation d'une œuvre d'art peut entraîner une élévation spirituelle qui – dans le cas de Suger – conduit l'esprit loin de la sphère terrestre. Dans le cas de Matisse, l'élévation spirituelle mène dans ce qu'il appelle « l'immensité ».⁹

Ces liens avec le réel et le spirituel nous semblent révéler une attitude envers l'art qui, depuis Suger, n'a pas vieilli, mais qui de surcroît – avec Matisse – a pris un nouvel essor. Ce qui nous importe est de montrer deux personnages, dont le dénominateur commun est l'amour, voire l'obsession pour l'art en général et le

⁷ Suger écrit de « la splendeur multicolore des gemmes [qui] me distraient parfois de mes soucis extérieurs et qu'une digne méditation me pousse à réfléchir sur la diversité des saintes vertus [...] », tandis que Matisse explique : « Comme j'ai toujours été très pris par les caractères de la lumière dans laquelle baignaient mes sujets de contemplation, je me suis souvent demandé, pendant mes méditations [...] ». Suger : *Gesta Sugerii abbatis*/L'œuvre administrative, in : *Œuvres*, I 135 ; H. Matisse : *Écrits et propos sur l'art*, 102–103.

⁸ Suger : *Gesta Sugerii abbatis*, 135 ; « Un tableau de Rembrandt, de Fra Angelico, un tableau d'un bon artiste suscite toujours cette espèce de sentiment d'évasion et d'élévation d'esprit. » H. Matisse : *Écrits et propos sur l'art*, 267.

⁹ *Ibid.*, 266.

médium du vitrail en particulier.¹⁰ Nous sommes conscients qu'une telle catégorisation n'est guère assimilée par l'histoire de l'art actuelle ; toutefois, elle mériterait une étude approfondie.¹¹ Par contre, en ce qui concerne le concept de la métaphysique de la lumière en relation avec le vitrail – assez répandu comme nous allons le montrer – il n'est repérable ni dans les écrits de Suger ni dans les textes ou les comptes rendus du maître de Vence.

Suger et le vitrail : une métaphysique de la lumière ?

C'est Erwin Panofsky qui a entrepris un rapprochement de Suger avec la métaphysique de la lumière et de l'architecture de Saint-Denis. Bruno Reudenbach a expliqué ce processus en soulignant que « ce n'est qu'au prix de multiples glissements entre le Pseudo-Denys, Denys l'Aréopagite et le martyr Denis que la métaphysique néo-platonicienne de la lumière a pu être mise en relation avec l'architecture de l'abbaye. »¹² Le texte, auquel Reudenbach se

¹⁰ Pour le médium du vitrail voir : Brigitte Kurmann-Schwarz : « Fenestre vitree [...] significant Sacram Scripturam ». Zur Medialität mittelalterlicher Glasmalerei des 12. und 13. Jahrhunderts, in : Rüdiger Becksmann (Hg.) : Glasmalerei im Kontext. Bildprogramme und Raumfunktionen. Akten des XXII. Internationalen Colloquiums des Corpus Vitrearum, Nürnberg, 29. August – 1. September 2004, Nürnberg 2005, 61–73.

¹¹ Voir « Mich tröstet die Liebe zur Kunst ». Paul J. Kristeller zwischen Berlin und Italien. Exposition du Cabinet des estampes, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, 30.06.2020–jus11.10.2020, <https://www.smb.museum/ausstellungen/detail/mich-troestet-die-liebe-zur-kunst/> (consulté le 21 novembre 2020) ; Hubertus Günther : Das Erlebnis der Architektur in der Hypnerotomachia Poliphili, in : Barbara von Orelli-Messerli : Ein Dialog der Künste. Der spatial Turn in der Architektur und die Beschreibung in der Literatur der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart, Petersberg 2021; sous l'angle du sociologue, voir Pierre Bourdieu, Alain Darbel : L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public, Paris 1966.

¹² Bruno Reudenbach : Panofsky et Suger de Saint-Denis. Traduction de Diane Meur, in : Revue germanique internationale 2 (1994) 137–150, ici 137, <http://journals.openedition.org/rgi/462> (consulté le 28 novembre 2020)

réfère, est l'introduction de Panofsky à l'édition, la traduction et l'annotation des écrits de Suger : *De administratione*, *De consecratione* et *Ordinatio*.¹³ Il s'agit d'une biographie de Suger. (fig. 1) Peter Kidson a souligné l'influence de cet ouvrage sur toute une génération de jeunes historiens de l'art en Angleterre et en Amérique, avides de connaître les circonstances intellectuelles de l'invention du style gothique.¹⁴ Mais le vrai problème pour Kidson réside dans le fait de déterminer si le Suger de Panofsky est une figure historique crédible ou une fiction de l'histoire de l'art.¹⁵ Effectivement, la biographie contient de nombreuses citations des écrits de Suger et de ses contemporains dont Panofsky se sert sans renvoyer le lecteur aux sources.

Tout en ayant signalé la problématique de la biographie de Suger par Panofsky, nous aimerions nous tourner vers ce que l'on appelle « la métaphysique de la lumière ». Panofsky évoque dans son introduction l'œuvre majeure du Pseudo-Denys l'Aréopagite, *De Cælesti Hierarchia*.¹⁶ Moine syrien qui vécut vers l'an 600 et auteur de traités de théologie mystique en grec de tendance néoplatonicienne, il était du temps de Suger confondu avec Denys l'Aréopagite qui vécut au premier siècle à Athènes. Mentionné dans les *Actes des Apôtres*, cet Athénien appartenait à un groupe de

¹³ E. Panofsky : *Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis* (1946, 2^e 1979); Traduction en français : *L'abbé Suger de Saint-Denis*, in : *Architecture gothique et pensée scolastique*, trad. de Pierre Bourdieu, Paris 1967.

¹⁴ Peter Kidson : *Panofsky, Suger and St Denis*, in : *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 50 (1987) 1–17, https://www.jstor.org/stable/751314?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents (consulté le 28 novembre 2020).

¹⁵ Ibid., 3. « The crux of the matter is whether the Suger who emerges from Panofsky's pages is a credible historical figure, or an art-historical fiction. »

¹⁶ Denys l'Aréopagite (attribué) : *La Hiérarchie céleste*, étude et texte critique par Günter Heil, Paris 1958 ; voir aussi Christian Schäfer : *The Philosophy of Dionysius the Areopagite : an introduction to the structure and the content of the treatise « On the Divine Names »*, Leiden, Boston, Köln 2006.

philosophes présents lors de la prédication de Saint Paul et qui, par la suite, fut converti.¹⁷ Le Pseudo-Denys l'Aréopagite était par ailleurs mis en corrélation avec Saint Denis, premier évêque de Paris et patron du monastère éponyme. La légende veut qu'il soit venu d'Italie en 245.¹⁸

En ce qui concerne le néo-platonisme et l'analogie de la lumière solaire avec le « Père des lumières » [*Father of the lights*],¹⁹ nous constatons que Panofsky adhère à une métaphysique de la lumière en allant du réel – la nouvelle lumière dans l'architecture – au supranaturel : « [L]a formule *lux nova*²⁰ prend parfaitement sens en relation avec l'amélioration de l'éclairage procurée par la « nouvelle » architecture ; mais en même temps, elle évoque la lumière du Nouveau Testament » qui selon Panofsky « s'oppose aux ténèbres ou à la cécité de la Loi juive. »²¹ L'auteur part dans ce passage d'une expression de Suger – *lux nova* – pour en faire une

¹⁷ Actes des Apôtres 17,34.

¹⁸ Jean-Marie Le Gall : Le mythe de saint Denis : entre Renaissance et Révolution, Seyssel 2007, 11 ; F. Gasparri : Suger de Saint-Denis, 105. Nous n'entrons pas ici dans la discussion de lèse-majesté par Abélard qui faisait la distinction entre saint Denis de Paris et Denys l'Aréopagite. Voir E. Panofsky : Abbot Suger (1973), 17.

¹⁹ Ibid., 23.

²⁰ Ibid., 22.

²¹ Ibid. Nous avons repris la traduction de Pierre Bourdieu : E. Panofsky : L'abbé Suger de Saint-Denis (1967), 43. Dans ce contexte, nous renvoyons à la lettre du 13 mars 1967 de Bourdieu à Louis Grodecki, le priant de revoir quelques passages de sa traduction avant la parution : « C'est par les articles que vous avez consacrés dans « Critique » à Panofsky et à l'architecture gothique que j'ai connu l'œuvre de Panofsky et vos analyses (ainsi que votre contribution à l'hommage à Panofsky sur les vitraux de St-Denis) m'ont beaucoup aidé, tant pour le travail de traduction que pour la rédaction de la postface où j'ai essayé de dégager du point de vue du sociologue plutôt que de l'historien de l'art, les enseignements méthodologiques qui me paraissent enfermés dans l'Architecture gothique et dans l'Abbé Suger. » L. Grodecki : Correspondance choisie 1933–1982, édition critique dirigée par Arnaud Timbert, Paris 2020, 1067 (lettre n° 880).

extrapolation métaphysique. Il met cette lumière réelle dans l'architecture en analogie avec une lumière métaphysique qui serait l'essence même du Nouveau Testament. Notons qu'il s'agit d'une extrapolation de Panofsky et non pas de Suger.²²

Cette extrapolation arbitraire de Panofsky, où Suger, l'architecture de Saint-Denis et ses vitraux sont mis en relation directe avec la métaphysique de la lumière a des suites jusqu'à nos jours. Felipe de Azevedo Ramos nous dit que la lumière – et il se réfère à la lumière émise par le soleil – est constamment utilisée dans un sens métaphorique et que cela est « dû à ses caractéristiques physiques d'être diaphane, transparente et comme si elle était invisible » et par conséquent « elle peut être appliquée à quelque chose qui transcende la matérialité. »²³ Azevedo Ramos rattache ensuite cette lumière transcendante aux vitraux et aux objets d'art et explique : « Dans ces représentations, le type d'art qui imite la nature n'était pas suffisant, il devait y avoir quelque chose qui donnait la possibilité à l'observateur de passer des lumières matérielles à la lumière divine, par la force du *pulchrum* et le contenu représenté. »²⁴ Un deuxième point évoqué par Azevedo Ramos qui nous renvoie indirectement à Augustin, concerne les caractéristiques physiques et psychologiques de la lumière en tant que nécessité pour l'appréhension visuelle objective d'un objet, qui peut mener à une vision intellectuelle et spirituelle subjective.²⁵

²² Voir aussi Conrad Rudolph : *Artistic change at St-Denis : Abbot Suger's Program and the Early Twelfth-Century Controversy over Art*, Princeton NJ 1990, 50. « It is significant that in *De Consecratione*, Suger never mentions light in relation to Pseudo-Dionysian light mysticism [...]. »

²³ Felipe de Azevedo Ramos : *The Metaphysics of Light in the Aesthetics of Suger of Saint-Denis*, in : *Dionysius* 32 (Dec. 2014) 116–139, ici 116.

²⁴ *Ibid.*, 128.

²⁵ Augustin distingue trois manières de voir : Une vision physique (*visio corporalis*), une vision intellectuelle (*visio intellectualis*) et une vision spirituelle (*visio spiritualis*) *Haec sunt tria genera visionum [...]. Primum ergo appellemus corporale, quia per corpus percipitur et corporis sensibus exhibetur ; secundum spiritale; quidquid enim corpus non est et tamen aliquid est, iam recte spiritus dicitur et utique non est corpus,*

Nous aimerions par la suite montrer que dans ses écrits, Suger n'aborde pas le premier point évoqué par Azevedo Ramos, c'est-à-dire les qualités métaphysiques de la lumière, tandis que le deuxième point, la lumière comme révélatrice d'un objet ou d'une œuvre d'art est bien présent. Ce qui est attesté par les textes de Suger, c'est que la contemplation, voire la méditation d'une œuvre d'art peut mener à la découverte de sa beauté innée et par la suite élever l'esprit du contemplateur à une vision. En étudiant les sources, c'est-à-dire les textes de Suger, on s'aperçoit qu'il ne parle pas de lumière divine ni de métaphysique de la lumière, mais bien d'un phénomène physique grâce auquel les objets peuvent se dévoiler, et qui rehausse leur beauté aux yeux du contemplateur, pour l'amener ainsi à une élévation spirituelle.

La lumière dans les textes de Suger

Pour capter la lumière et mettre en valeur les objets à l'intérieur de sa basilique, Suger ouvrit le chœur – dénommé par lui *pars nova* – par de grandes fenêtres. Cette construction se fit entre 1140 et 1144 et par cet agrandissement, nous assistons – non pas aux débuts du style gothique – mais à la systématisation, à l'unification et à la mise au point du nouveau style architectural. Suger explique : « [N]ous nous efforcerions de tout notre pouvoir de consacrer notre labeur et nos moyens de la manière la plus convenable et la plus glorieuse possible à l'agrandissement de l'église mère, en action de grâces de ce que la faveur divine avait réservé un tel ouvrage au si petit successeur de l'illustre [lignée] de tant de rois et d'abbés. »²⁶ Après cette explication qui motive l'élargissement

quamvis corpori similis sit, imago absentis corporis, nec ille ipse obtutus quo cernitur; tritum vero intellectu, ab intellectu. » Augustinus : Über den Wortlaut der Genesis/De Genesi ad litteram libri duodecim, ed. Carl Johann Perl, Paderborn 1964, II 242 (XII.7).

²⁶ Suger : *Scriptum consecrationis*/Écrit sur la consécration, in : *Cœuvres*, I 25.

de la basilique existante par un chevet tout nouveau, Suger précise le but de son entreprise, en parlant de « cette extension élégante et remarquable distribuant une couronne d'oratoires et grâce à laquelle [l'église] toute entière brillerait de la lumière admirable et ininterrompue de vitraux resplendissants illuminant la beauté intérieure. »²⁷ Suger évoque l'espace sacré d'une architecture gracieuse, unifié par une lumière qui, en traversant les vitraux, révèle non seulement sa beauté mais également celle des objets de culte que nécessite le service religieux. Cette idée est également exprimée dans l'épithaphe que Suger composa lors de la consécration de la basilique en 1144 : « Et quod perfundit lux nova, claret opus nobile » (« et traversé d'une lumière nouvelle l'œuvre noble resplendit »).²⁸ Cette « lumière nouvelle » est due aux nouveaux vitraux qui, en tant que tels, révèlent l'intérieur resplendissant de l'église. Dans ce même esprit, Suger revient sur une autre fonction de la lumière, celle de faire ressortir et de mettre en valeur les différents thèmes qui figurent dans les vitraux. Il explique ce processus d'analogie :

Nous avons fait peindre de la main exquise de nombreux maîtres venus de différentes nations les nouvelles verrières, splendides dans leur variété, depuis la première qui commence par l'Arbre de Jessé au chevet de l'église jusqu'à celle qui est placée au-dessus de la porte principale, à l'entrée, tant au niveau supérieur qu'inférieur. L'une d'elles, [nous] élevant des choses matérielles aux immatérielles, représente l'apôtre Paul tournant la meule et les Prophètes y apportant les sacs. Voici donc quels sont les vers sur ce sujet :

En tournant la meule, Paul, tu sépares la farine du son.
De la Loi de Moïse tu révéles la connaissance profonde.
De tant de grains est fait le vrai pain sans son,
Notre nourriture éternelle et angélique.²⁹

Cette évocation de la meule ou du moulin mystique se réfère à l'action de Saint Paul d'écraser les graines qui lui sont apportées

²⁷ Ibid., 27.

²⁸ Suger : *Gesta Suggestii abbatis*/L'œuvre administrative, in : *Œuvres I*, 120, 121.

²⁹ Ibid., 147, 149.

par Moïse dans le but d'en extraire la farine, symbole de l'Évangile. Cela signifie donc le passage de l'Ancien Testament au Nouveau.³⁰ Ce vitrail présente ainsi une double analogie : dans un premier temps, la transposition textuelle dans le médium du vitrail, dans un deuxième temps le passage de l'Ancien Testament à l'Évangile (fig. 2).

Suger était bien conscient de la valeur des vitraux qu'il avait commandités, « *mirifico opere sumptuque* » (« verrières [...] d'un grand prix en raison du merveilleux ouvrage »)³¹ non seulement par les sommes qu'il payait pour rémunérer les maîtres verriers, mais également par le prix considérable des matériaux. Les vitraux étaient peints, mais en plus on utilisait, entres autres, du verre couleur saphir, réputé et onéreux. Un orfèvre ajouta en outre des décors en or et en argent. Les textes de Suger évoquent également les pierres précieuses, objets qui lui permettent, comme les images des vitraux, de transcender la réalité terrestre :

Ainsi lorsque, dans mon amour pour la beauté de la maison de Dieu, la splendeur multicolore des gemmes me distrait parfois de mes soucis extérieurs et qu'une digne méditation me pousse à réfléchir sur la diversité des saintes vertus, me transférant des choses matérielles aux immatérielles, j'ai l'impression de me trouver dans une région lointaine de la sphère terrestre, qui ne résiderait pas toute entière dans la fange de la terre ni toute entière dans la pureté du ciel et de pouvoir être transporté, par la grâce de Dieu, de ce [monde] inférieur vers le [monde] supérieur suivant le mode analogique.³²

En ce qui concerne Suger et sa conception des vitraux, nous pouvons montrer que la lumière solaire n'avait pas pour lui – du moins dans ses écrits – cette qualité métaphysique qu'on lui attribue

³⁰ En ce qui concerne la meule mystique voir : Michel Zink : *Moulin mystique. À propos d'un chapiteau de Vézelay : Figures allégoriques dans la prédication et dans l'iconographie romanes*, in : *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 31/3 (mai-juin 1976) 481-488.

³¹ Suger : *Gesta Sugerii abbatis/L'œuvre administrative*, in : *Œuvres*, I 150, 151.

³² *Ibid.*, 135.

communément et qu'on appelle aussi « lumière divine ». À l'instar de Suger, cette dimension métaphysique du vitrail n'est attestée nulle part dans les écrits et propos de Matisse. Suger trouve sa *visio spiritualis* – comme Augustin la nomme – dans l'iconographie des vitraux et à l'intérieur de la basilique, avec ses objets de grande valeur ainsi que dans les pierres précieuses, dont la lumière rehausse l'éclat. Il s'ensuit une élévation de l'esprit, qui selon Suger mène dans une sphère intermédiaire entre le terrestre le céleste, selon Matisse peut donner « l'idée de l'immensité ».³³ Dans le cas de Suger, Conrad Rudolph appelle cette attitude « les justifications non-traditionnelles de Suger du matérialisme et de l'art comme aide spirituelle ».³⁴

Matisse et le vitrail

Les dominicaines de Vence avaient commencé à construire une chapelle à côté de leur maison, mais elles avaient rapidement abandonné l'entreprise lorsqu'elles remarquèrent que le nouveau bâtiment obstruerait la lumière du soleil qui parvenait à la mezzanine et au premier étage de leur foyer Lacordaire, lieu de repos spécialement consacré aux soins des maladies pulmonaires. Un garage en mauvais état, situé à droite du foyer, servait de chapelle. Le 7 août 1947, alors qu'elle veillait la Sœur Jeanne, morte le soir même, Sœur Jacques-Marie (1921–2005) commença à dessiner un vitrail dont le but ultime était de décorer le chœur de la « chapelle ».³⁵ (fig. 3) Elle avait soigné Matisse après ses opérations du côlon en 1941. De plus, elle avait posé pour lui comme modèle et

³³ H. Matisse : Écrits et propos sur l'art, 266.

³⁴ C. Rudolph : Artistic change at St-Denis, 48. Pour les justifications non-traditionnelles du mysticisme du Pseudo-Denys l'Aréopagite, voir *ibid.*, Chap. 6, Suger's response : Nontraditional justifications, 48–63 et 70.

³⁵ Sœur Jacques-Marie : Henri Matisse, 60. Voir aussi C. Grammont : Bourgeois, Monique, in : *id.* : Tout Matisse, 117–118.

avait fait certaines veillées de nuit. Il s'était instauré entre le peintre et Monique Bourgeois, en religion Sœur Jacques-Marie, une relation de confiance.³⁶

Lorsque Sœur Jacques-Marie montra le dessin pour un vitrail à Matisse, celui-ci l'encouragea à le réaliser. Mère Gilles,³⁷ la supérieure, parfaitement au courant de l'état de la chapelle, ne voulait en aucun cas qu'un vitrail coûteux soit inséré dans le chœur de ce bâtiment délabré. La solution à ce problème fut trouvée grâce au frère dominicain Louis-Bertrand Rayssiguier.³⁸ À l'occasion de son séjour près de Saint-Paul-de-Vence, lors de sa visite chez les dominicaines, il s'enquit des personnages célèbres de la région. La supérieure nomma Matisse, disant en même temps qu'il ne pourrait déranger l'artiste sans un motif impérieux. Elle sut malgré tout trouver rapidement une solution à ce problème : Rayssiguier devrait se présenter à Matisse comme l'architecte de la nouvelle chapelle dans laquelle le vitrail de Sœur Jacques-Marie serait inséré.

³⁶ Pour l'anamnèse de Matisse, voir Ernst Genssenjäger-Mercier : *Die Krankheiten und Operationen von Henri Matisse. Eine medizinische Fallbesprechung und kunsthistorische Abhandlung/Henri Matisse – ses maladies, ses opérations. Une étude médicale dans le contexte de l'œuvre artistique/Henri Matisse's medical biography. A clinical case report. The 1941 operation, illustrated by the artist*, Basel 2017.

³⁷ « Mère Gilles », nous apprend une note, « était supérieure de la petite communauté des dominicaines de Notre-Dame du Très-Saint-Rosaire, dont sœur Jacques faisait partie, et dirigeait le Foyer Lacordaire, maison de convalescence pour jeunes filles à Vence. » H. Matisse, M.-A. Couturier, L.-B. Rayssiguier : *La chapelle de Vence*, 38.

³⁸ Louis-Bertrand Rayssiguier (1918–1956), vestition pour la Province de France le 30 octobre 1943 au couvent Saint-Jacques à Paris, ordination sacerdotale le 12 juillet 1953 au Saulchoir à Étiolles. Voir Dictionnaire biographique des frères prêcheurs. Dominicains des provinces françaises (XIX^e–XX^e siècles), Rayssiguier Louis-Bertrand, <https://journals.openedition.org/dominicains/1488?lang=en> (consulté le 25 janvier 2020). En ce qui concerne l'ordination sacerdotale voir aussi Lettre de Rayssiguier à Matisse, 2 mai 1953, in : H. Matisse, M.-A. Couturier, L.-B. Rayssiguier : *La chapelle de Vence*, 437–438.

La visite de Rayssiguier à Matisse – nous pouvons en juger avec le recul nécessaire – a donné un essor décisif à l'histoire de l'art en général et à l'art sacré en particulier. Pourtant, après cette rencontre avec Matisse, il ne fut plus question du vitrail dessiné par Sœur Jacques-Marie. La conception et l'exécution d'une nouvelle chapelle étaient désormais entre les mains de Matisse. Notons que pour l'artiste, tant en ce qui concernait l'architecture que les vitraux, il s'agissait de créations d'un néophyte, puisqu'il n'avait aucune expérience dans ces deux domaines.³⁹

Les 347 pages manuscrites de Rayssiguier qui documentent la création de cette chapelle contiennent ses conversations avec l'artiste et ses observations.⁴⁰ Sa première visite à l'artiste date du 4 décembre 1947. Le compte rendu de la discussion avec Matisse au sujet de Picasso nous fait soupçonner une certaine attitude présomptueuse du dominicain envers le peintre. Rayssiguier lui avait en effet déclaré : « Picasso donnerait sa vie pour tout ce qu'il

³⁹ Effectivement, Matisse n'avait pas d'expérience en ce qui concerne l'exécution d'un vitrail. Pourtant, il avait conçu des projets qui n'avaient pas abouti à une exécution. Voir Anne Coron : *Vitrail*, in : C. Grammont : *Tout Matisse*, 882.

⁴⁰ Les 347 pages manuscrites de Louis-Bertrand Rayssiguier contiennent les 134 entretiens qu'il avait eus avec Matisse entre le 4 décembre 1947 et le 19 juillet 1950. Elles sont conservées aux Archives de la Bibliothèque du Saulchoir, à Paris et en copies aux archives de The Menil Collection, Houston, Texas, Couturier Archives : *The Papers of Father Marie-Alain Couturier*, O.P. Elles ont été publiées dans : H. Matisse, M.-A. Couturier, L.-B. Rayssiguier : *La chapelle de Vence*. La note de Marcel Billot qui accompagne cette édition explicite : « Probablement consignées aussitôt après chaque entretien, elles sont accompagnées le plus souvent d'une brève annotation marginale qui en fixe l'objet. Nous n'avons pas cru devoir conserver ces annotations afin de faciliter la lecture. De même, nous est-il parfois arrivé, pour une meilleure compréhension, de rétablir l'absence de syntaxe, de supprimer des redites, mais toujours avec le souci de préserver le caractère spontané du dialogue, quelles que puissent être, du point de vue de l'écriture, les insuffisances du langage parlé. » *Ibid.*, 30.

fait. »⁴¹ Cette déclaration visait implicitement à placer Picasso plus haut que Matisse dans la hiérarchie des deux artistes. Picasso donnerait sa vie pour l'art, mais non pas Matisse. Cependant, la situation est plus compliquée, si l'on veut bien considérer les antécédents médicaux de Matisse.⁴² L'artiste était conscient de son état de santé précaire après les opérations difficiles subies au début de l'année 1941 ainsi que de la pénible convalescence qui suivit. « Je travaille toujours, parce que je sais que mon temps est particulièrement limité ... Je suis pressé parce que je veux faire cela, sûrement. »⁴³ « Cela », c'était la chapelle de Notre-Dame-du-Rosaire à Vence. En ce sens, Matisse n'a pas donné sa vie pour l'art, mais a su faire usage des quatorze années qui lui restaient pour créer une œuvre d'art totale représentant le point culminant de sa carrière artistique. « Cette chapelle est pour moi l'aboutissement de toute une vie de travail et de floraison d'un effort énorme, sincère et difficile »⁴⁴ écrira-t-il dans sa publication au sujet de la chapelle. Concernant la comparaison que Rayssiguier établit entre Picasso et Matisse, le point de vue change et l'un ne peut être comparé ou opposé à l'autre.

À ce stade, on peut se demander à quel moment le vitrail conçu par Sœur Jacques-Marie a été retiré du projet et le tout placé sous l'égide de Matisse. Le journal de Rayssiguier le révèle : « Il [Matisse] me présente une image de vitrail ; avec un air taquin, il me la propose [pour la chapelle à construire]. [...] Je rejette le truc immédiatement. »⁴⁵ Ce qui peut nous intéresser concernant la création de la

⁴¹ Premier entretien de Rayssiguier avec Matisse, Vence, 4 décembre 1949, in : H. Matisse, M.-A. Couturier, L.-B. Rayssiguier : La chapelle de Vence, 34.

⁴² E. Genssenjäger-Mercier : Die Krankheiten und Operationen von Henri Matisse.

⁴³ Entretien de Rayssiguier avec Matisse et Couturier, Vence, 11-13 décembre 1948, in : H. Matisse, M.-A. Couturier, L.-B. Rayssiguier : La chapelle de Vence, 122.

⁴⁴ H. Matisse : Chapelle du Rosaire des dominicaines de Vence, Paris 1951, 5r.

⁴⁵ Entretien de Rayssiguier avec Matisse, Vence, 9 décembre 1949, in : H. Matisse, M.-A. Couturier, L.-B. Rayssiguier : La chapelle de Vence, 39.

Chapelle de Vence, est la contre-lecture selon Sœur Jacques-Marie : « Il [Rayssiguier] y resta un après-midi et [...] le gros du projet de la chapelle fut élaboré. Matisse ferait les vitraux. Dans leur esprit, la chapelle était faite. »⁴⁶ Lorsque Sœur Jacques-Marie rend visite à l'artiste le lendemain, celui-ci lui dit : « Je vais construire votre chapelle et je me charge des vitraux ! »⁴⁷ Un dialogue intérieur de la dominicaine révèle : « Mon esquisse était déjà loin, c'était un soulagement. »⁴⁸ (fig. 4)

En février 1948, le plan de la chapelle était dessiné par Rayssiguier. Il s'ensuivit d'intenses discussions entre les deux protagonistes, Matisse et Rayssiguier, au sujet des détails des maquettes créées. Cependant, au moment où la chapelle projetée prenait forme sur les plans et dans les maquettes, il n'y avait encore aucun plan de financement, bien que les coûts de l'édifice religieux à construire aient été évoqués à maintes reprises par Matisse et Rayssiguier.⁴⁹ Mère Gilles, la supérieure immédiate de Sœur Jacques-Marie, ainsi que Mère Agnès de Jésus, la prieure générale de la Congrégation de Notre-Dame du Très-Saint-Rosaire de Monteils, refusèrent d'entrer en matière concernant ce financement, bien que la congrégation ait entre-temps acquis des terrains à Vence. Voilà la situation le 4 juin 1948, alors que Matisse devait se rendre à Paris pour quelques mois. À cette époque, il avait été approché par le chanoine Devémy pour une peinture pour l'église de Notre-Dame-de-Toute-Grâce sur le Plateau d'Assy en Haute-Savoie. La lettre de Devémy n'avait pas reçu de réponse.⁵⁰ Celui-ci

⁴⁶ Sœur Jacques-Marie : Henri Matisse, 63.

⁴⁷ Ibid., 64.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Voir aussi Entretien de Rayssiguier avec Matisse, 19 avril 1948, in : H. Matisse, M.-A. Couturier, L.-B. Rayssiguier : La chapelle de Vence, 56.

⁵⁰ Marcel Billot : Matisse et le sacré, in : *ibid.*, 11. Toutefois, en créant le Saint Dominique pour Vence qui est un dessin de contour sur carreaux blancs, Matisse avait dessiné Saint Dominique en demi-figure sur carreaux jaunes pour l'église de Notre-Dame-de-Toute-Grâce au Plateau d'Assy. Voir Lettre de Matisse à Couturier, Nice, 7 mai 1950, in : *ibid.*, 332.

était également entré en contact avec Marie-Alain Couturier, père dominicain qui a largement contribué au renouveau de l'art religieux en France. De plus, il était coéditeur de la revue *Art Sacré*. Au cours de l'été 1948, les plans de la chapelle de Vence avaient été soumis à Auguste Perret.⁵¹ Avec son église paroissiale au Raincy près de Paris, il n'était pas seulement au début du siècle dernier un des premiers initiateurs de l'architecture sacrée en béton, mais avait également su donner un élan décisif aux efforts de renouvellement de l'art sacré en général. Après que Mère Agnès de Jésus eut rendu visite à Matisse à Paris en 1949, il fut décidé d'ouvrir une exposition près du Foyer Lacordaire pour y montrer la maquette de la chapelle à construire, les dessins et les échantillons des vitraux. Sœur Jacques-Marie serait alors présente à l'exposition dont le but était de réunir les fonds nécessaires à la construction. Un millier d'affiches représentant la Vierge à l'Enfant de Matisse furent vendues. Cette levée de fonds est bien mentionnée dans les différents documents. Ce qui est moins explicite dans ces documents est le fait que c'est Matisse lui-même qui, avec l'aide de Couturier, dirigeait et contrôlait les différentes actions pour trouver les mécènes.⁵²

La cérémonie du premier coup de pioche eut finalement lieu le 28 septembre 1949 et la pose de la première pierre fut célébrée le 12 décembre de la même année, bien que Matisse, souffrant d'une grippe, n'ait pu y participer. Une période de construction de six mois était prévue. Mais la chapelle ne fut consacrée que le 25 juin 1951, à 10 heures, en présence de Monseigneur Rémond, évêque de Nice, qui avait également béni la première pierre.

⁵¹ Entretiens de Rayssiguier avec Matisse, 21 juin et 22 juin 1948, in : *ibid.*, 73–77.

⁵² Matisse fit placer une pancarte à l'entrée de l'exposition : « Les personnes que l'édification de cette chapelle intéresse peuvent, si elles le désirent, y contribuer en versant leur offrande à la sœur présente. Elle la fera parvenir à M. Matisse qui en accusera réception. » *Ibid.*, 232–233.

Une nouvelle technique pour un nouveau médium

En raison de sa maladie ainsi que de longs mois voire de longues années d'insomnie, Matisse avait fait du dessin un art à part, qui était devenu pour lui une priorité.⁵³ Le dessin au fusain évolua en dessin au crayon et à la plume, tous trois relevant d'une technique de dessin de contour, que l'on retrouve dans les peintures murales sur carreaux en céramique de la chapelle de Notre-Dame-du-Rosaire. Une autre technique, développée par Matisse dans les années suivant la résection du côlon qu'il subit en 1941, fut celle des gouaches découpées. Selon la description de Sœur Jacques-Marie, à cette date encore Monique Bourgeois, elle travaillait avec Lydia Delectorskaya (1910–1998)⁵⁴ comme assistante. Elles devaient peindre de grandes feuilles de papier, chacune de couleur différente, avec de la gouache, en suivant les instructions de Matisse. Ces grandes feuilles étaient ensuite découpées par l'artiste et les formes qui en résultaient étaient posées, recomposées et collées sur une autre feuille. C'est ce que Matisse appelait les gouaches découpées.⁵⁵ Contraint par son alitement, l'artiste ne pouvait que difficilement manipuler l'eau ou l'huile. Monique Bourgeois a ainsi assisté à l'émergence d'un nouveau médium artistique. Avec Lydia Delectorskaya, elle a été témoin de la création de *Jazz*, livre qui n'a été publié qu'en 1947.⁵⁶ Louis-Bertrand Rayssiguier nous fait également comprendre la dissimilitude fondamentale entre la conception des différents médiums avec lesquels Matisse travaillait. Dans son premier entretien avec l'artiste il note : « Tout à l'heure, feuilletant *Jazz*, il me dira : – Ce sont des couleurs de vitrail.

⁵³ E. Genssenjäger-Mercier : Henri Matisse, 23.

⁵⁴ Lydia Nikolaevna Delectorskaya, réfugiée russe, était secrétaire, aide d'atelier, gouvernante et confidente de Matisse. D'octobre 1932 jusqu'à sa mort en 1954, il fit de nombreux portraits de celle qui était également sa muse. Voir Dominique Szymuziak : Delectorskaya, Lydia, in : C. Grammont : Tout Matisse, 241–243.

⁵⁵ Sœur Jacques-Marie : Henri Matisse, 42.

⁵⁶ H. Matisse : *Jazz*, Paris 1947. Édition de 250, signée par l'artiste.

Je coupe ces papiers gouachés comme on coupe du verre ; seulement, là, elles sont disposées pour *réfléchir la lumière*, tandis que pour le vitrail, il faudrait les disposer autrement parce que la lumière traverse. »⁵⁷

On peut en conclure que les couleurs dans l'œuvre de Matisse n'existent pas en tant qu'entités absolues, mais sont évaluées par rapport au médium auquel elles sont destinées. Parlant d'une autre visite à Matisse, Rayssiguier rapporte : « Il est dans un fauteuil, dans sa chambre, en complet beige clair et chapeau mou de même couleur, face au projet du vitrail double. Les ciseaux à la main, silencieusement, il découpe. [...] Tout d'un coup il s'étonne que ses ciseaux ne coupent plus alors qu'ils coupaient la veille [...]. »⁵⁸ Cela nous indique que la technique des gouaches découpées a également été la base de la création des vitraux. Il les a conçus en utilisant cette même technique, constituant les maquettes des vitraux qui ont ensuite été transposées par l'atelier du maître-verrier. Pour le premier projet des vitraux de la paroi sud, nommé *Les Abeilles* et qui finalement n'avait pas été réalisé il avait même créé les maquettes à l'échelle de 1 : 1, alors qu'elles sont généralement produites à une échelle de 1 : 10.⁵⁹ (fig. 5 et 6)

Les vitraux : une création difficile et longue

L'entretien de Rayssiguier avec Matisse le 13 avril 1948 en dit long sur les difficultés du processus de création des vitraux.⁶⁰

⁵⁷ Premier entretien de Rayssiguier avec Matisse, 4 décembre 1947, in : H. Matisse, M.-A. Couturier, L.-B. Rayssiguier : La chapelle de Vence, 33.

⁵⁸ Entretien de Rayssiguier avec Matisse, Cimiez, Le Regina, 24 janvier 1949, in : *ibid.*, 134–135. Ce fauteuil est effectivement une chaise roulante comme nous l'apprend Rayssiguier dans le compte rendu du même entretien.

⁵⁹ Voir Anne Coron : *Abeilles (Les)*, in : C. Grammont : *Tout Matisse*, 3–4.

⁶⁰ Entretien de Rayssiguier avec Matisse, Vence, 13 avril 1948, in : H. Matisse, M.-A. Couturier, L.-B. Rayssiguier : *La chapelle de Vence*, 45–47.

L'artiste était alors à la recherche d'éléments répétitifs pour les vitraux hauts et étroits.

Il m'amène dans sa chambre. Les murs du fond et des côtés sont tapissés de ces compositions en papier découpé. Bizarres formes qui rappellent plus ou moins des objets réels – j'en remarque une qui semble un profil de femme caricaturé. [...] Pour les formes bizarroïdes [...] il a soulevé la question technique : on ne pourrait pas découper des verres de façon aussi compliquée, il faudrait peindre le verre – ce qui doit être possible puisqu'on le faisait au gothique et à la Renaissance, quoique cela noircisse. Il reparle des vitraux romans de Chartres, lumière colorée pure, et en définitive, il semble prendre la décision de tout traiter en verre direct.⁶¹

En évoquant les vitraux de la cathédrale de Chartres, Matisse les qualifie de « lumière colorée pure », faisant ainsi allusion aux qualités physiques de la lumière, sans entrer en discussion quant à un aspect métaphysique éventuel. Tout au plus utilise-t-il le terme « chanter », comme nous rapporte Rayssiguier : « Il est environ 11 heures, le ciel est gris, malgré cela, la [maquette de la] chapelle est claire : c'est ce que j'ai voulu. Il répète que lorsqu'il y a du soleil, ça < chante > beaucoup ».⁶²

Concernant le motif des feuilles superposées en hauteur, Matisse trouva la solution technique à son problème en simplifiant leur forme de sorte qu'il put faire faire la découpe dans du verre coloré, jaune, bleu et vert, pour la paroi sud et des formes de feuilles plus sophistiquées pour le double vitrail *L'Arbre de vie*, sur la paroi est.⁶³ Pourtant, cette iconographie n'était pas donnée d'emblée. Rayssiguier note à ce sujet : « Je m'aperçois qu'il ne me parle pas de l'Apocalypse pour les grands vitraux. Il a pourtant demandé le texte à Sœur Jacques qui vient de le lui donner – sans doute avant que j'arrive. »⁶⁴ Notons que pour la première version des vitraux, Matisse avait choisi des formes géométriques dans les

⁶¹ Ibid., 45.

⁶² Entretien de Rayssiguier avec Matisse, Vence, 16 avril 1948, in : *ibid.*, 52.

⁶³ Anne Coron : *Arbre de vie (L')*, in : C. Gramont : *Tout Matisse*, 35–36.

⁶⁴ Entretien de Rayssiguier avec Matisse, Vence, 13 avril 1948, in : H. Matisse, M.-A. Couturier, L.-B. Rayssiguier : *La chapelle de Vence*, 47.

couleurs jaune, rouge, vert et bleu. (voir fig. 5 et 6) Effectivement, il s'agissait pour le double vitrail du chœur, d'une visualisation de la nouvelle Jérusalem comme Matisse le précise dans ses lettres à Rayssiguier du 12 mai et du 8 juin 1948 :

Si les verres translucides blancs étaient ce qu'on appelle verre cathédrale, c'est un verre fabriqué non lisse mais comme meurtri ; il est impossible de voir au travers, ou en travers ; il serait plus riche que du verre ordinaire, car il y aurait un jeu de lumière dans les parties les plus épaisses. C'est un verre très connu. En pensant à ce verre cathédrale, j'ai revu ce passage de la Jérusalem céleste : « un fleuve d'eau vive, clair comme du cristal, qui sortait du trône de Dieu et de l'Agneau ». Ceci dit sans penser au « trompe-l'œil » qui est à fuir dans un vitrail.⁶⁵

Dans sa lettre du 8 juin, Matisse reprend ses réflexions concernant les couleurs et l'iconographie du double vitrail :

Je serais heureux de votre sentiment devant mes combinaisons de couleurs pour donner un équivalent de la nouvelle Jérusalem. – « Et il me montra la ville sainte, Jérusalem, qui descendait du ciel d'auprès [de] Dieu, ayant la gloire de Dieu.⁶⁶

La deuxième version des vitraux, nommée *Vitrail bleu pâle*, déploie le même thème pour toutes les fenêtres, des feuilles de cactus méditerranéens en jaune, vert, rouge, bleu et noir sur un fond brun pour les vitraux de la paroi sud et du chœur, et des feuilles jaunes, vertes, rouges et noir sur un fond bleu, vert, rouge et jaune pour le double vitrail.⁶⁷ (fig. 7) La troisième et dernière version du double vitrail du chœur reprend en partie les formes de la deuxième version. (fig. 8) Du point de vue iconographique, il s'agit d'une variation libre du thème *Arbre de vie*, avec des feuilles jaunes et des éléments verts sur un fond bleu. Pourtant, les bords jaunes du vitrail révèlent un deuxième thème, celui du rideau. Tout en déclarant sa

⁶⁵ Lettre de Matisse à Rayssiguier, Vence, 12 mai 1948, in : *ibid.*, 62.

⁶⁶ Lettre de Matisse à Rayssiguier, Paris, 8 juin 1948, in : *ibid.*, 65. Voir Apocalypse de Saint Jean 21,2.

⁶⁷ Voir Anne Coron : *Vitrail bleu pâle*, in : C. Grammont : *Tout Matisse*, 884-886.

conviction que le trompe-l'œil n'a pas sa place dans un vitrail, nous constatons que c'est exactement cette illusion d'optique qu'il adopte pour la dernière version du double vitrail. Les formes vertes peuvent être interprétées comme « un semis de formes végétales dans lesquelles Matisse retrouve les flammes brodées sur un manteau des chevaliers du Saint-Esprit qu'il a vu trente ans auparavant. »⁶⁸ En haut et sur les côtés tout à gauche et à droite, nous trouvons des découpes de verre coloré jaune pour délimiter la forme d'un rideau. En séparant le rideau par le châssis commun aux deux fenêtres, l'artiste nous donne un indice pour saisir une iconographie cachée, renvoyant aux derniers moments de la vie du Christ : « Le rideau du Sanctuaire [le Temple de Jérusalem] se déchira par le milieu. Alors, Jésus poussa un grand cri : « Père, entre tes mains je remets mon esprit. » Et après avoir dit cela, il expira. »⁶⁹ Matisse dira aussi du double vitrail : « C'est un équilibre de contraires [...] comme le texte de la nouvelle Jérusalem. »⁷⁰ Le rideau, formant trompe-l'œil, nous indique qu'il s'agit du temple de Jérusalem mentionné dans l'Évangile selon Saint Luc, mais sous forme métaphorique. Nous pouvons en conclure que l'iconographie, du premier projet du double vitrail au troisième, reste la même, bien que l'expression artistique ait pris une autre tournure, passant des formes géométriques aux formes végétales, tout en introduisant le thème du rideau. Matisse en dira : « Lorsque j'ai fait

⁶⁸ Marcel Billot : Matisse et le sacré, in : H. Matisse, M.-A. Couturier, L.-B. Rayssiguier : La chapelle de Vence, 26. Voir également Journal de Couturier, 28 août 1950, in : *ibid.*, 361. « Matisse. – Nous parlons longuement du manteau des chevaliers du Saint-Esprit que nous irons voir dimanche aux Archives, et dont le souvenir, après trente ans, réapparaît dans le vitrail de Vence. Il me dit : « Je suis fait de tout ce que j'ai vu. » » Il faut préciser que les vitraux de la paroi sud, dans la partie des sœurs aussi bien que celle des croyants, évoquent par leur bord supérieur en deux arcatures régulières retombant une tapisserie, donc font allusion à un trompe-l'œil.

⁶⁹ Saint Luc 23,45–46.

⁷⁰ Visite de Rayssiguier à Matisse, Paris, 24 juin 1948, in : H. Matisse, M.-A. Couturier, L.-B. Rayssiguier : La chapelle de Vence, 67

les deux grands [le double vitrail de *L'Arbre de Vie*], je voyais le premier [la première version *Jérusalem céleste*] et j'ai cherché à rendre la même chose avec des moyens plus simples. »⁷¹ Cette dernière version lui plaît beaucoup, « parce que c'est comme une prière nette, directe, simple, qui monte, bien appuyée. »⁷² Comme nous avons pu le constater chez Suger, pour lequel l'iconographie des vitraux facilite l'accès au spirituel, Matisse évoque le spirituel en comparant les doubles vitraux à une prière. Juxtaposant la fonction du vitrail du moulin mystique de Suger et celle de celui de Matisse avec la Jérusalem céleste, nous retenons la dimension spirituelle, toutefois sans connotation métaphysique.

Le choix des couleurs des verres pour les vitraux était un point crucial. Rayssiguier se vit confier « une liste des couleurs [de] base »⁷³ pour lesquelles il devait faire faire des échantillons de cinq centimètres sur cinq. Dans une lettre du 16 octobre 1948, Matisse informe Couturier de la visite d'Eugène Gentil qui était alors le directeur de Saint-Gobain et dont il dit qu'« il a été tout de suite très compréhensif. »⁷⁴ Une lettre du 28 août 1951 nous apprend que les verres pour Saint-Gobain avaient été fabriqués par la verrerie de Saint-Just-sur-Loire :

Merci pour le plaisir que vous m'avez donné en m'annonçant les échantillons de Saint-Just-sur-Loire que j'ai été chercher à votre couvent en sortant de la messe de l'église de Notre-Dame de Paris. Malheureusement ces échantillons ne conviennent pas. Leur couleur est trop tournée vers le rose chaud, quand il conviendrait qu'il s'associe en cousin germain avec le bleu auquel ils sont juxtaposés.⁷⁵ (fig. 9)

C'est la verrerie de Saint-Just-sur-Loire qui produira finalement le verre pour les vitraux de la chapelle, ce qui n'était pas évident,

⁷¹ H. Matisse : *Écrits et propos sur l'art*, 166.

⁷² Entretien de Rayssiguier avec Matisse, Nice, Cimiez, 5 février 1949, in : H. Matisse, M.-A. Couturier, L.-B. Rayssiguier : *La chapelle de Vence* 141.

⁷³ Entretien de Rayssiguier avec Matisse, Vence, le 13 avril 1948, in : *ibid.* 47.

⁷⁴ Lettre de Matisse à Couturier, Vence, 16 octobre 1948, in : *ibid.*, 84.

⁷⁵ Lettre de Matisse à Couturier, Paris, 28 août 1951, in : *ibid.*, 404.

car cette entreprise avait interrompu sa fabrication depuis 1939 à cause de la guerre, comme Couturier l'explique à Matisse :

Pour le ton exact, ils demandent aussi des échantillons des deux tonalités extrêmes entre lesquelles se situerait le ton juste – parce que, toujours en raison de cette longue interruption de fabrication, ils ne sont pas sûrs d'arriver du premier coup au ton exact, ni cela d'une manière homogène.⁷⁶

Trouver la qualité et les couleurs du verre pour les vitraux, nous venons de le montrer, n'était pas facile pour Matisse, bien qu'il pût s'appuyer sur l'assistance de Rayssiguier et bénéficier du soutien inébranlable de Couturier. C'est l'atelier Bony du maître-verrier Paul Bony (1911–1982) qui s'occupa de l'exécution des vitraux en se basant sur les maquettes en gouache découpée envoyées par Matisse.⁷⁷

La question de la lumière

Lors de la visite d'Auguste Perret le 22 juillet 1948 à Paris pour discuter des plans de la chapelle, Rayssiguier écrit au sujet de Matisse : « Ce qui l'intéresse est de mettre espace et lumière dans un volume qui, par lui-même, n'a pas d'intérêt spécial. »⁷⁸ Dans ce contexte il convient de revenir sur une déclaration de Matisse, faite lors d'une visite de Couturier le 8 septembre 1950 : « J'ai voulu créer un espace spirituel dans un local réduit. »⁷⁹ Couturier extrapole en ajoutant : « Sa pensée est : < un espace infini ... > » et il poursuit un peu plus loin : « Il est également significatif que, dési-

⁷⁶ Lettre de Couturier à Matisse, Sallanches, Haute-Savoie, 8 février 1952, in : *ibid.*, 417.

⁷⁷ Anne Coron : Bony (atelier), in : C. Grammont : *Tout Matisse*, 111–112.

⁷⁸ Visite de Rayssiguier à Matisse, avec Auguste Perret, Paris, 22 juillet 1948, in : H. Matisse, M.-A. Couturier, L.-B. Rayssiguier : *La chapelle de Vence*, 76.

⁷⁹ Journal de Couturier, 8 septembre 1950, in : *ibid.*, 363.

rant ainsi achever sa carrière sur un « monument », il n'y avait qu'un édifice religieux, sacré, avec des prolongements spirituels illimités, qui convînt à son désir. Il y a là un témoignage très précieux. »⁸⁰ Nous constatons que le Père introduit ici, pour la chapelle et ses vitraux, un aspect métaphysique que nous ne décelons pas chez Matisse. Cette interprétation libre a suscité des commentaires. Louis Aragon, dans son roman *Henri Matisse*, commente : « Remarquez que parfois, Couturier ira jusqu'à rectifier les paroles de Matisse, sans le moins du monde le dissimuler, il faut lui en rendre cette justice. »⁸¹ Dans son journal, en date du 17 juillet 1951, Couturier revient sur ce point en restituant les paroles de Matisse : « J'ai créé un espace religieux. »⁸² En résumé, nous pouvons conclure que l'artiste a bien voulu créer un espace sacré, ce qui en termes architecturaux signifie un espace délimité comme une église ou une chapelle et non pas un espace infini à connotation métaphysique. Le souci de lumière dans cet espace sacré était pour Matisse à double tranchant : Soit trop de lumière, soit pas assez de lumière. Effectivement, Matisse a posé à Rayssiguier la question : « Vous craignez que ce soit trop lumineux ? »⁸³ Par la suite, deux versions d'ouvertures dans l'épaisseur du mur sont envisagées, ce que Rayssiguier justifie comme suit : « L'éblouissement et la chaleur de l'été furent neutralisés par l'étroitesse des vitraux [...] et par des pare-soleil extérieurs verticaux. »⁸⁴ Ce problème fut résolu en travaillant sur l'épaisseur du mur et en laissant de côté les pare-soleil. Dans sa lettre du 16 décembre 1950, Couturier évoque le souci de ne pas avoir assez de lumière, souci qui provenait des grillages pour les vitraux qui pouvaient se révéler trop épais comme au Plateau d'Assy : « À Assy ce fut terrible. S'ils ne sont pas très fins,

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Louis Aragon : *Henri Matisse*, roman, Paris 1971, II 693 n. 1.

⁸² Journal de Couturier, 17 juillet 1951, in : H. Matisse, M.-A. Couturier, L.-B. Rayssiguier : *La chapelle de Vence*, 401.

⁸³ Entretien de Rayssiguier avec Matisse, Vence, 13 avril 1948, in : *ibid.*, 47.

⁸⁴ Ibid., n. 1.

la lumière du soleil les projette en ombres sur les verres et c'est un désastre. »⁸⁵ Nous pouvons en conclure que Matisse avait besoin des vitraux pour éclairer l'espace religieux qu'était la chapelle de Vence. La question de la lumière métaphysique n'entraînait pas en jeu, il s'agissait de créer une atmosphère qui invite au recueillement, à la méditation ou à la prière ce à quoi les couleurs et l'iconographie des vitraux contribuent généreusement. (fig. 10) Cette atmosphère propice au recueillement fut créée par Matisse parce qu'il a pu faire « en même temps, de l'architecture, des vitraux, de grands dessins muraux sur des céramiques, et réunir tous ces éléments, les fondre en une unité parfaite. »⁸⁶ Le dessein de cette unité parfaite était d'alléger l'esprit du visiteur ce qui, dans le meilleur des cas, l'amenait à « une espèce de sentiment d'évasion et d'élévation d'esprit. »⁸⁷ Le symbole de cette élévation de l'esprit chez Matisse est la flèche de la chapelle qu'il a « faite comme un dessin », un dessin qu'il ferait « sur une feuille de papier – mais c'est un dessin qui monte » précise-t-il.⁸⁸ Pour expliciter l'élévation de l'esprit, l'artiste se sert de l'image de la fumée d'une chaumière, « vers la fin de la journée » ; il ajoute : « on regarde cette fumée qui monte et qui monte ... Et l'on n'a pas du tout l'impression qu'elle s'arrête. »⁸⁹

Conclusion

Suger et Matisse durent s'occuper de l'iconographie et de la production des vitraux intégrés dans l'architecture, que l'un commandait et que l'autre concevait. En effet, si Suger était commanditaire et maître d'ouvrage, Matisse était artiste et créa pour un

⁸⁵ Lettre de Couturier à Matisse, Paris, 16 décembre 1950, in : *ibid.*, 382.

⁸⁶ H. Matisse : *Écrits et propos sur l'art*, 266.

⁸⁷ *Ibid.*, 267.

⁸⁸ *Ibid.*, 266.

⁸⁹ *Ibid.*

maître d'ouvrage, les dominicaines de Vence. Aussi bien Suger que Matisse s'appuyaient pour l'exécution sur le savoir-faire de maîtres-verriers expérimentés. Le discours du maître d'ouvrage et de l'artiste avec le maître-verrier se situait dans les deux cas au même niveau. Le but n'était rien de plus et rien de moins qu'une matérialité picturale offrant la possibilité au croyant – par la contemplation d'une chose matérielle – c'est-à-dire une image en analogie avec les textes bibliques – d'accéder à une vue immanente qui permette de transcender la matérialité pour parvenir ainsi à l'immatérialité. Dans le cas de Suger, le déclencheur de ce triple mouvement extérieur-intérieur-extérieur est le moulin mystique de Saint Paul ou les pierres précieuses. Dans le cas de Matisse, c'est la Jérusalem céleste qui permet « l'idée de l'immensité ».⁹⁰ Du point de vue pratique, il s'agissait pour l'église abbatiale de Saint-Denis et pour la chapelle de Vence d'amener la lumière dans l'espace sacré, afin que les croyants puissent méditer au travers des œuvres d'art illuminées et accéder ainsi à une sphère intermédiaire entre l'en-deçà et l'au-delà.

Tant pour Suger que pour Matisse, il est évident que l'effort visant à trouver une matérialité adéquate accompagne la commande à l'artiste, respectivement l'acte créateur. Pour Suger, cela signifia une exécution coûteuse des vitraux, complétée par des placages d'or et d'argent. Matisse, de son côté, envoya ses aides chercher la qualité et le ton juste des couleurs qu'il exigeait, comme le jaune citron, le vert bouteille ou le bleu outremer.⁹¹ L'objectif de tous ces efforts est un détachement du matériel au profit d'une expérience spirituelle, comme l'artiste le formule dans une lettre du 2 juin 1948 : « Je suis rempli de l'espoir de faire une œuvre absolument pure au point de vue spirituel et au point de vue plastique. »⁹² Pour Suger et pour Matisse, la condition *sine qua non* de cette élévation spirituelle est la lumière qui illumine les vitraux et

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Voir à ce sujet aussi Marcel Billot : Matisse et le sacré, in : *ibid.*, 26.

⁹² Lettre de Matisse à Rayssiguier, Vence, 2 juin 1948, in : *ibid.*, 65.

leur iconographie ainsi que les objets liturgiques, sans toutefois lui attribuer des qualités métaphysiques. C'est ce refus d'une quelconque dimension métaphysique du vitrail qui légitime la juxtaposition de Suger et de Matisse, bien qu'ils soient séparés l'un de l'autre par presque un millénaire d'histoire humaine.

Abbildungen



Fig. 1 : L'Abbé Suger représenté aux pieds de la Vierge. Médaillon de l'Annonciation, vitrail de l'Enfance du Christ. Basilique Saint-Denis, chapelle de la Vierge. XII^e siècle. Domaine public

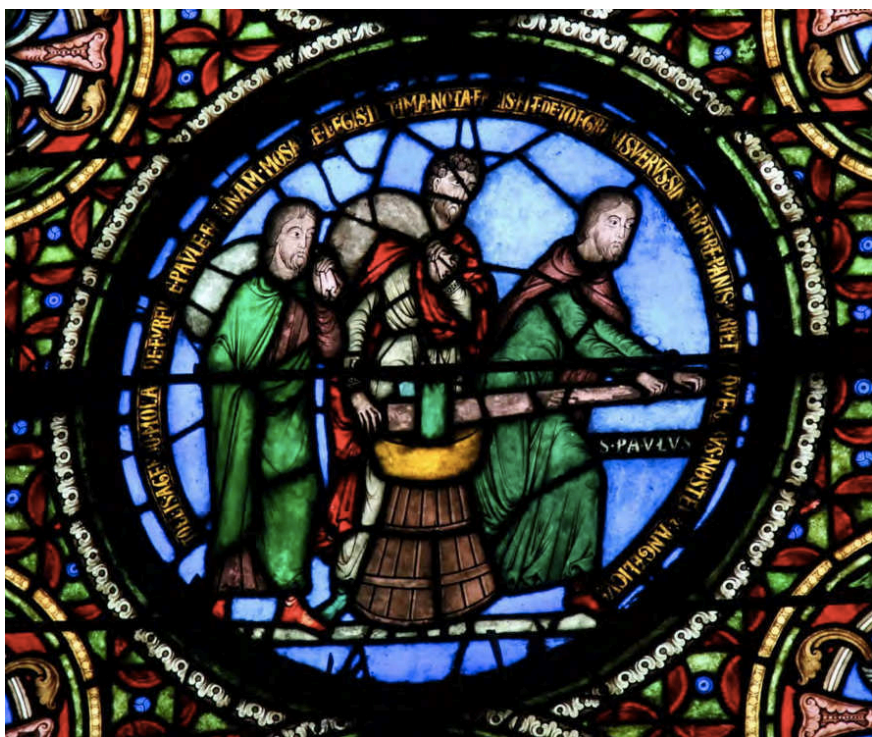


Fig. 2 : Le moulin allégorique de Saint Paul. Troisième médaillon dans le vitrail des Allégories de Saint Paul. Basilique de Saint-Denis, chapelle Saint-Périgrin. Reconstitué au XIX^e siècle sous la direction de Viollet-le-Duc. Dans le vitrail du XII^e siècle, le médaillon se trouvait en première position. Domaine public

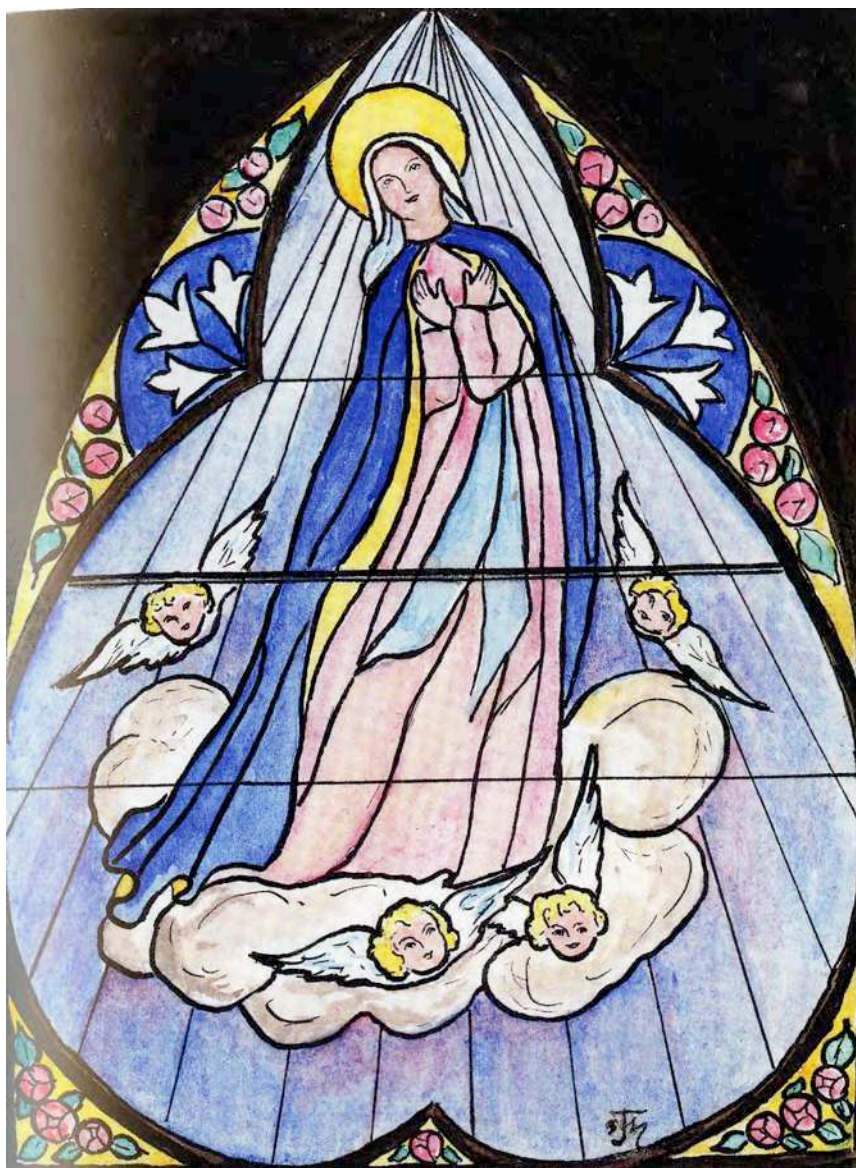


Fig. 3 : Sœur Jacques-Marie : L'Assomption de la Vierge Marie, 7 août 1947. Crayons de couleurs et encre sur papier. Archives Sœur Jacques-Marie. Photo : Laszlo Horvath. © Dominicaines de Notre-Dame du Très Saint-Rosaire de Monteils



Fig. 4 : Henri Matisse, Sœur Jacques-Marie et Frère Louis Bertrand Rayssiguier. Photo 1950. Archives Sœur Jacques-Marie. Photo : Laszlo Horvath. © Dominicaines de Notre-Dame du Très Saint-Rosaire de Monteils

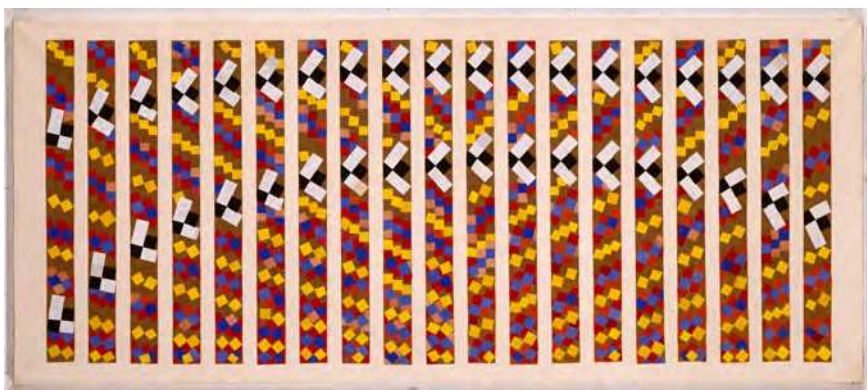


Fig. 5 : Henri Matisse : Les Abeilles. Maquette de la 1^{ère} version des vitraux sud, septembre/octobre 1948, dix-neuf vitraux (dix pour la nef, neuf pour le chœur). Papiers gouachés découpés et collés sur papier marouflé sur toile. 101 x 241 cm. Musée Matisse, Nice. Dist. RMN-Grand Palais. © Succession H. Matisse, 2021 / ProLitteris, Zürich



Fig. 6 : Henri Matisse : La Jérusalem céleste. Maquette de la 1^{ère} version du double vitrail, 1948. Papiers gouachés, découpés et collés sur papier marouflé sur toile. 265,5 x 130 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Don de Mme Claude Duthuit en mémoire de Claude Duthuit, 2013. Dist. RMN-Grand Palais. © Succession H. Matisse, 2021 / ProLitteris, Zürich



Fig. 7 : Henri Matisse : Vitrail bleu pâle. Maquette de la 2^{ème} version du double vitrail, novembre 1948 – janvier 1949. Papiers gouachés, découpés et collés sur papier marouflé sur toile. H. 510.2 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Don de Mme Jean Matisse et Gérard Matisse, 1982. Dist. RMN-Grand Palais. © Succession H. Matisse, 2021 / ProLitteris, Zürich

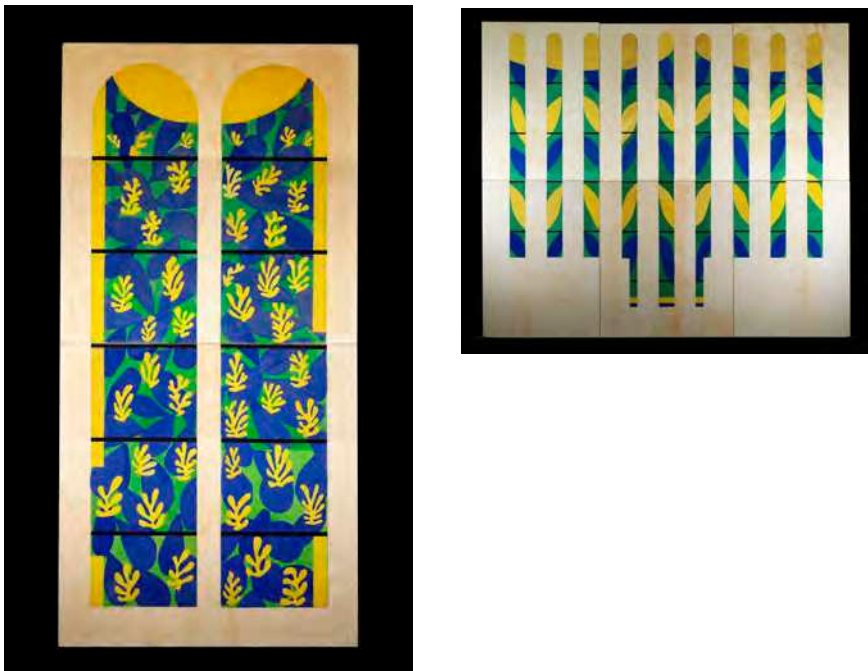


Fig. 8 : Henri Matisse : L'Arbre de Vie, Maquette de la 3^e version définitive du double vitrail, cinq des neuf vitraux de la nef, avril-juillet 1949. Papiers gouachés, découpés et collés sur papier marouflé sur toile. 514.5 x 252 cm ; vitraux du chœur (à droite) 513.5 x 600 cm. Musée d'art sacré, Vatican. Don de Pierre Matisse. © Succession H. Matisse, 2021 / ProLitteris, Zürich. Image : © Governatorato SCV – Direzione dei Musei Vaticani

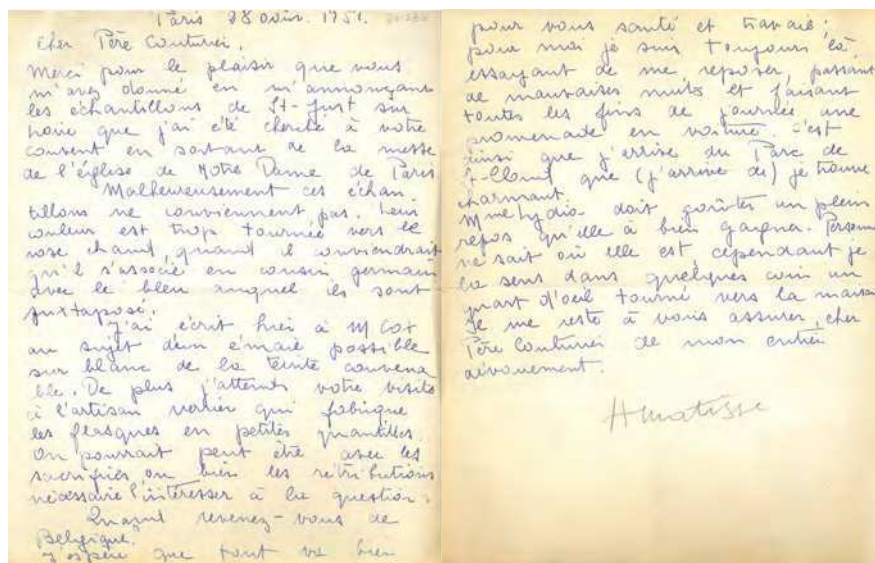


Fig. 9 : Lettre d'Henri Matisse au père Couturier, Paris, 28 août 1951. Archives de la Province dominicaine de France, Bibliothèque du Saulchoir, Paris



Fig. 10 : Henri Matisse : Intérieur de la chapelle Notre-Dame-du-Rosaire à Vence, consécration 25 juin 1951. Photo : Camille Moirenc, HEMIS, AFP. Dominicaines de la Sainte-Famille, Foyer Lacordaire Domini, Vence. © Succession H. Matisse, 2021 / ProLitteris, Zürich

conexus 3 (2020) 173–211

© 2020 Barbara von Orelli-Messerli. Dieser Beitrag darf im Rahmen der Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 – Creative Commons: Namensnennung/nicht kommerziell/keine Bearbeitungen – weiterverbreitet werden.



<https://doi.org/10.24445/conexus.2020.03.012>

PD Dr. Barbara von Orelli-Messerli, Universität Zürich, Kunsthistorisches Institut, Rämistrasse 73, 8006 Zürich

Barbara.vonOrelli@khist.uzh.ch